GLI AFFRESCHI DI POMPONIO AMALTEO NELLA CHIESA DI S. MARIA DEI BATTUTI S. VITO AL TAGLIAMENTO: 1535-1545

CENNI ICONOGRAFICI

Gli affreschi di Pomponio Amalteo nella chiesa di S. Maria dei Battuti a S. Vito sembrano rispondere ad un preciso programma iconografico. Tale programma risulta poi significativo perché dimostra sia intenti celebrativi e « politici », sia intenti polemici di natura religiosa, inseribili in quella situazione molto fluida del primo Cinquecento che vede confrontarsi « eretici », « riformisti » in senso lato e « romanisti ».

Ma sarà meglio procedere con ordine e fare qualche premessa.

La chiesa dei Battuti, che faceva parte del più vasto complesso dello Spedale eretto per volontà patriarcale verso il 1360, fu costruita negli ultimi decenni del XV secolo e fu completata nel 1493, come attesta l'iscrizione nel portale del Pilacorte (1). I patriarchi di Aquileia avevano già favorito in quel secolo la crescita economica ed urbanistica di S. Vito (2), ma non appena il veneziano Marino Grimani assunse la carica (1523), sia per mostrare la propria autorità nei confronti di una comunità non troppo docile, sia per ribadire i suoi interessi neofeudali anche se a scapito di quelli della Serenissima, volle dare rinnovato splendore al suo dominio sanvitese (3). E in questo programma di rinnovamento rientrò probabilmente, come vedremo, anche la decorazione ad affresco della chiesa di quell'Ospedale dei Battuti tradizionalmente favorito e protetto dai patriarchi.

Ma un altro tipo di esigenza dovette sottostare non tanto alla volontà di sostenere in generale quella decorazione, quanto piuttosto, direttamente o indirettamente, il suo programma iconografico. Infatti fin dall'inizio del terzo decennio del Cinquecento dovevano essersi resi evidenti anche in Friuli i segni della diffusione della « peste luterana » se il patriarca Marino Grimani nelle sue *Costitutiones ad cleri vitam reformandam,* emanate nel 1524, così proclama:

« Bramando di difendere con ogni premura il nostro gregge e di custodirlo

immune, non solo da ogni eretica pravità ma persino dal sospetto, e specialmente dalla perniciosissima macchia e perfidia luterana, come quella che già da tempo è stata reietta e condannata dalla sacrosanta Sede Apostolica, dichiariamo che essa è esecrabile e pestifera contro la stessa fede evangelica, e perciò facciamo precetto e comandiamo, sotto pena di scomunica e di eterna maledizione, che nessuno chierico o laico della nostra diocesi presuma di tenere presso di sé o di leggere le opere di Martino Lutero, né di riferirne in qualunque modo o di parlarne, se non condannandole in modo assoluto. Perciò se qualcuno vedrà e sentirà che altri in questo si faccia trasgressore, ha il dovere di significarlo subito al patriarca o al suo vicario» (4).

Del resto nello stesso anno il Grimani era stato sollecitato dal nunzio papale a Venezia perché rimuovesse il suo vicario in Carniola, ritenuto luterano, e nel 1531 un contadino di Cividale, che aveva soggiornato tre anni in Germania, ritornato in patria incominciò a diffondere le idee eretiche e fu arrestato: era l'inizio di una lenta infiltrazione. Infatti, come se non bastasse, in quegli stessi anni si era diffusa la notizia che i Signori di Spilimbergo proteggevano e ospitavano degli eretici. Così molto probabilmente il patriarca Grimani si recò colà nel 1539 a controllare se i sospetti erano fondati, accolto da un epigramma latino dell'umanista spilimberghese Bernardino Partenio indirizzato « A Marino Grimani cardinale nel suo giungere a Spilimbergo al tempo dell'uccellagione per togliere l'eresia di alcuni » (5).

Certo anche la situazione a S. Vito, territorio patriarcale dal punto di vista della giurisdizione temporale, non era per altri motivi tranquilla. Infatti il patriarca, come abbiamo accennato, per rafforzare il suo potere aveva tolto certi privilegi alla comunità di S. Vito emanando nuovi statuti. La comunità però fece ricorso alla Signoria veneziana la quale volle sentire le giustificazioni del Grimani anche perché desse conto della scomunica di tutti gli abitanti del luogo (6). Comunque nell'inverno del 1530 il patriarca, che abitualmente risiedeva a Venezia, si era recato di persona a S. Vito per mettere nuovo ordine in quella sua giurisdizione e forse proprio da quegli episodi prese le mosse l'idea di accattivarsi quella terra favorendola, grazie magari anche al fatto che egli stesso in quegli anni era stato nominato cardinale (1528) e per di più aveva accumulato altri benefici per una notevole somma: aveva ottenuto tutto ciò seguendo la spregiudicata, e non certo « spiritualista », politica di accaparramento propria della sua famiglia (7).

Insomma molti fattori e molte opportunità convergevano nel far sì che il patriarca Grimani sostenesse, ripetiamo direttamente o indirettamente, la decorazione ad affresco della chiesa dei Battuti e magari desse « suggerimenti » riguardo al programma iconografico: innanzi tutto la volontà di mostrare autorità nel suo feudo; poi le esigenze politiche, che consigliavano di favorire, se non tutta quella comunità, almeno alcuni ceti fedeli; la volontà non disinteressata di manifestare nuovo ordine e lustro in quella terra; il desiderio di celebrare l'acquisizione di ancora nuovi benefici; e infine l'orientamento culturale e politico romanista, del resto proprio, anche in seguito, dei suoi più stretti parenti e amici (8).

Ma dopo questa necessaria premessa storica è tempo di entrare *in medias res,* cioè è tempo di parlare degli affreschi iniziati dall'Amalteo nel 1535 (9). Cominciamo allora con la descrizione degli stessi fatta dal Cavalcaselle, importante anche per alcuni giudizi formali:

« *Que' dipinti rappresentano le storie cavate dalla vita di Nostra Donna, fino alla sua morte e ascensione al Cielo. Nelle due pareti laterali del coro, vedonsi quattro storie per parte. Nelle due lunette, fece Sant'Anna e Giovacchino cacciati dal tempio; nell'altra la nascita della Madonna, e sotto la sua presentazione al tempio e lo sposalizio con Giuseppe. Dall'altra banda, nelle due lunette, l'Annunziata e la visita di Santa Elisabetta a Maria e nella parte inferiore l'Adorazione dei Magi e la fuga in Egitto. Sono composizioni piene di movimento e di vivezza, e talune, come a ragione osserva il Maniago, ricordano quelle del maestro di Pomponio, il Pordenone. Ma il più importante di tutti è il fresco sulla parte dietro l'altare, ove nella parte di sotto, in un portico di buono stile architettonico e di buona intelligenza prospettica, ritrasse gli Apostoli tutti in bei e variati movimenti. Chi indica al compagno la Vergine, che sale al cielo, chi alza le braccia, chi è a mani giunte, chi ha un turibolo in una mano e la navicella dell'incenso nell'altra, anch'essi rivolti verso la Madonna; altri sono in ginocchio, e tra questi uno col libro e l'altro coll'aspersorio, quasi fossero intenti a compiere l'ultimo uffizio intorno alla tomba. Nell'alto il Redentore, seduto sopra le nuvole, con un piede sul globo, tiene nella sinistra lo scettro e coll'altra mano accenna alla Madonna il Padre eterno. Questa sta seduta al suo fianco colle braccia sollevate, le mani giunte e lo sguardo volto al figlio. Sopra la Vergine vola la Colomba, e il Padre eterno scende dall'alto in mezzo ad una gloria di angeli. Intorno stanno i Profeti, le Sibille, gli Apostoli e i Dottori della chiesa. Nei quattro angoli della cupola, tra un bell'ornato di fogliami ed arabeschi, entro a tondi sono dipinti: Daniele nella fossa dei leoni, il Sacrifizio di Melchisedecco, la fuga di Lot da Sodoma, e il Sacrifizio di Abramo. Le quali composizioni, come il Maniago nota, ricordano quelle che il Pordenone fece a Travesio. Sulla parte esterna ai lati dell'arco che mette al coro, fece le colossali figure di David e di San Paolo, che si presentano di fronte. Il primo ha nella sinistra il rotolo spiegato, e coll'altra mano indica il cielo; il secondo, appoggiato sull'elsa della spada, che tiene volta a terra, guarda lo spettatore; il rimanante della parete è messo a finti marmi. Nella parte superiore fece una ricca decorazione a fogliami sopra fondo dorato (...). Ma non in tutte queste storie l'esecuzione è sempre la stessa, come apparisce, ad esempio, in quello dello sposalizio e della presentazione al tempio, la qual cosa dee attribuirsi ai suoi aiuti e fors'anco al suo fratello Girolamo* » (10).

Ora, tralasciando di necessità sia il problema dei rapporti di dipendenza dell'Amalteo da opere o studi del Pordenone, sia il problema dell'attribuzione all'uno o all'altro pittore di alcuni disegni preparatori che potrebbero riferirsi a quest'opera (11), qui si intende proporre un altro ordine di osservazioni.

L'intera decorazione, infatti, come si è accennato, sembra corrispon-

dere ad una organica concezione tendente a dimostrare la certezza delle verità di fede riguardanti la Madre di Dio (Immacolata Concezione, Assunzione) poste in crisi dalle idee luterane, o in senso lato ereticali, che già avevano posto radici nelle regioni confinanti e che qualche pur sporadico segno avevano lasciato percepire anche in Friuli (12). Tale « dimostrazione » di fede per immagini ha un suo sviluppo che, seguendo una ormai consolidata simbologia, dal basso sale verso l'alto. Nei primi due livelli sulle pareti laterali del coro si hanno infatti le raffigurazioni riguardanti la nascita e la vita di Maria fino alla fuga in Egitto. Si nota immediatamente il timbro narrativo che questi episodi assumono, ma vi è qualcosa di più: la presentazione piana e didascalica, ma consequenziale, segue fedelmente la narrazione dei Vangeli apocrifi.

Ora, per segnalare le corrispondenze tra le raffigurazioni e i passi a cui si riferiscono, partiamo dalla prima pittura a sinistra in alto: *Il Sommo Sacerdote respinge le offerte di Gioacchino*. Per la scena appaiono opportuni i riferimenti a questi brani:

« Nelle storie delle dodici tribù, si narra che vi era un uomo molto facoltoso, chiamato Gioacchino, il quale presentava al Signore le sue offerte in quantità doppia (...). Ora si avvicinò il gran giorno del Signore, e i figli di Israele presentavano le loro offerte. E Ruben gli si fece dinanzi, dicendogli: « Non è a te lecito portare per primo le tue offerte, poiché non hai generato posterità in Israele ». (Protoevangelo di Giacomo, *I, 1-2)* (13).

« Vi era in quei giorni in Gerusalemme un uomo che si chiamava Gioacchino (...). Non si curava d'altro che delle sue greggi e con il frutto di esse sosteneva tutti i timorati di Dio, offrendo doni doppi a quelli che lavoravano nel culto di Dio e nelle sacre discipline, e doni semplici ai loro servi. Così, degli agnelli e delle pecore e della lana e di ogni altra sua proprietà, faceva tre porzioni (...). Ora avvenne che, durante i giorni di festa, fra coloro che presentavano l'incenso al Signore, vi fosse anche Gioacchino, per preparare le sue offerte alla presenza del Signore. E uno scriba del tempio, di nome Ruben, gli si accostò e gli disse: « Non ti è lecito stare in mezzo a quelli che presentano i sacrifici a Dio, poiché Iddio non ti ha benedetto concedendoti prole in Israele ». (Pseudo-Matteo, *I, 1; II, 1)* (14).

Per quanto riguarda la *Nascita di Maria (fig. 1)* si nota una corrispondenza puntuale tra la raffigurazione e il *Protoevangelo di Giacomo:*

« E si compirono per lei circa sei mesi. E, nel settimo mese, Anna partorì, e disse alla levatrice: « Che ho partorito? ». E la levatrice le rispose: « Una femmina ». (Protoevangelo di Giacomo, *V, 2)* (15).

Anche per la *Presentazione di Maria al tempio* vi è una corrispondenza precisa con il testo:

« E il Sacerdote l'accolse e, dopo averla baciata, la benedisse (...).

1. - Pomponio Amalteo: « Nascita di Maria ». S. Vito al Tagliamento, Chiesa dei Battuti. *(Foto A. Bertani)*

E la depose sul terzo gradino dell'altare, e il Signore Iddio profuse la grazia sopra di lei... ». (Protoevangelo di Giacomo, *VII, 2-3)* (16).

E se lascia perplessi nella pittura la figura di Maria, che dovrebbe avere tre anni, ecco che lo *Pseudo-Matteo* così narra:

« Ora Maria era l'ammirazione di tutti. A tre anni camminava con portamento così maturo e parlava in modo così perfetto e dimostrava nella glorificazione di Dio ardore così grande, che non la si sarebbe detta una bambina, ma una donna già fatta ». (Pseudo-Matteo, *VI, 1)* (17).

Per quanto riguarda lo *Sposalizio della Vergine,* se si possono pure trovare riferimenti nello *Pseudo-Matteo* (VIII, 3), tuttavia così si racconta nel *Protoevangelo di Giacomo:*

« E, uniti in gruppo, si recarono presso il sacerdote portando le loro verghe. Il sacerdote, avendo ricevuto da loro le verghe, entrò nel tempio e pregò. Quando ebbe terminato la preghiera, riprese le verghe, venne

fuori, e le restituì loro; e in quelle non vi era segno alcuno. Ora Giuseppe ricevette l'ultima verga. Ed ecco che una colomba uscì dalla verga e volò sul capo di Giuseppe. E il sacerdote disse: « Giuseppe, Giuseppe, è toccato a te in sorte di ricevere in custodia la vergine del Signore ». (Protoevangelo di Giacomo, *IX, 1)* (18).

Per l'*Annunciazione,* oltre al riferimento ad un'iconografia ormai consolidata sulla base del Vangelo canonico (*Luca,* I, 26 ss.), è utile citare i seguenti passi apocrifi per alcuni particolari:

« Si era imposta codesta regola: rimaneva in preghiera dal mattino fino all'ora terza; dalla terza alla nona si adoperava nella tessitura ». (Pseudo-Matteo, *VI, 2)* (19).

« ...a Maria toccò di dover provvedere alla porpora per il velo del Signore ». (Pseudo-Matteo, *VIII, 5)* (20).

Anche per quanto riguarda la *Visita ad Elisabetta* vi è sì il riscontro in *Luca* (I, 39 ss.), ma tono più domestico caratterizza il brano seguente:

« E piena di letizia, Maria se ne andò presso Elisabetta, sua cugina, e battè alla sua porta. Ed Elisabetta, avendo udito, gettò via lo scarlatto, e côrse alla porta, e aprì a lei e la benedisse, e disse: « Donde a me questa grazia, che la madre del mio Signore viene a me? ». (Protoevangelo di Giacomo, *XII, 2)* (21).

L'*Adorazione dei Magi* si rifà pure ad una iconografia consueta e ai canonici *Matteo* (II, 9 ss.) e *Luca* (II, 4 ss.), ma lo *Pseudo-Matteo* aggiunge alla narrazione alcuni particolari significativi:

« Nel terzo giorno dalla nascita del Signore, Maria uscì dalla grotta ed, entrata in una stalla, depose il bambino nella greppia; e il bue e l'asino l'adorarono ». (XIV, 1) (22).

« Al vedere la stella i Magi si rallegrarono in grande letizia ed, entrati nella casa, vi trovarono il bambino Gesù che sedeva in seno alla madre ». (XVI, 2) (23).

Infine riguardo alla *Fuga in Egitto (fig. 2)* i testi apocrifi sono ricchi di particolari simbolici e fantastici, assenti nei Vangeli canonici, e nell'affresco dell'Amalteo possiamo trovarne precisi riscontri. Lo *Pseudo-Matteo* infatti così narra:

« Ed ecco che d'improvviso balzarono fuori dalla grotta molti draghi, e i giovanetti, a vederli, cominciarono a gridare per il gran terrore. Allora Gesù, sceso dalle ginocchia della madre, stette ritto in piedi dinanzi ai draghi: e quelli lo adorarono e, adorandolo, si allontanarono. In ciò si compiva quanto era stato detto dal profeta Davide: « Lodate, o draghi, dalla terra il Signore, voi draghi e tutti gli abissi! ». Poi lo stesso bambino Gesù, camminando davanti ai draghi, comandò loro di non far male ad alcuno. Ma Maria e Giuseppe temevano molto che i draghi potessero far

2. - Pomponio Amalteo: « Fuga in Egitto ». S. Vito al Tagliamento, Chiesa dei Battuti.
(Foto A. Bertani)

male al bambino. E Gesù disse loro: « Non temete e non consideratemi un fanciullo, perché io sono sempre stato un uomo perfetto, e deve avvenire che tutte le bestie si facciano mansuete dinanzi a me ». (XVIII, 1-2) (24).

« Parimenti gli tributavano adorazione i leoni e i leopardi, e li accompagnavano nel deserto (...) ». (XIX, 1) (25).

« Avvenne dunque che, nel terzo giorno del suo peregrinare, Maria si sentì esausta nel deserto per il troppo ardore del sole e, vedendo un albero di palma, disse a Giuseppe: « Voglio riposarmi un po' alla sua ombra (...) ». (XX, 1) (26).

3. - Pomponio Amalteo: « Fuga in Egitto », particolare, S. Vito al Tagliamento, Chiesa dei Battuti. *(Foto A. Bertani)*

« Allora il bambino Gesù, che era seduto sorridente nel grembo della madre, disse alla palma: « Piegati, o albero, e con i tuoi frutti ristora la mamma mia ». E immantinenti, a queste parole, la palma chinò la sua cima fino ai piedi di Maria e ne colsero i frutti e tutti se ne ristorarono (...). Allora Gesù le disse: « Rialzati, o palma, e riprendi forza (...). Fa' poi sgorgare dalle tue radici quella vena che è nascosta sotto terra, e ne fluiscano acque a nostra sazietà » (...). Al vedere questi rivoli d'acqua,

essi si compiacquero in grande letizia e si dissetarono tutti insieme, bestie ed uomini, rendendo grazie a Dio ». (XX, 2) (27).

Come si può notare le corrispondenze tra i testi citati e gli affreschi dell'Amalteo sono spesso molto precise. Certo la tradizione apocrifa era stata fin dal Medioevo trasposta nel campo dell'arte (e persistenze si avranno fino al XVIII secolo) (28). Ma non bisogna dimenticare che i Vangeli apocrifi, pur avendo avuto per secoli « una lettura a livello popolare che segue i toni fantastici o poetici o narrativi del testo », sottesero pur sempre, nei primi tempi del cristianesimo, « la complessità e la ricchezza delle polemiche dottrinali e delle controversie teologiche » (29). E uno dei nodi cruciali di tali questioni era stato proprio il problema riguardante la verginità di Maria e il suo presupposto storico: « Le inventarono così un ceppo familiare formato da alcuni personaggi extrascritturali, fra i quali i più noti sono Gioacchino e Anna. Ma, superando l'interesse genealogico, insinuarono la tesi di una seconda concezione verginale, quella di Anna, la quale avrebbe anch'ella partorito da Spirito Santo (evidente in *Pseudo-Matteo,* c. II e III) » (30). Va pure ricordato che lo stesso testo apocrifo aveva introdotto la figura dell'incredula levatrice solo per farle inequivocabilmente esclamare riguardo a Maria: « Vergine ella ha concepito, vergine ha partorito, vergine è rimasta ». (XIII, 3) (31).

Ora, riconsiderando la situazione del quarto decennio del Cinquecento, è fin troppo ovvio constatare che i temi teologici riguardanti la Vergine erano ritornati bruscamente di attualità dopo che gli eretici d'oltralpe e i loro seguaci italiani avevano posto in dubbio alcune verità di fede. Ecco che allora qui, nella chiesa dei Battuti in S. Vito patriarcale, i Vangeli apocrifi, pur non perdendo nulla della loro suggestione narrativa in senso mitico-poetico, sembra che vengano anche recuperati per il loro valore teologico, oltre che per la loro testimonianza « concreta », in funzione di polemica antiereticale. Infatti, pure confrontando gli affreschi con un disegno preparatorio ad essi riferito (variamente attribuito al Pordenone o all'Amalteo, ma molto probabilmente assegnabile a quest'ultimo) (32), si nota nelle realizzazioni pittoriche una minore dispersione puramente narrativa a favore invece di una più puntuale aderenza ai testi apocrifi. Si può allora supporre che la modifica intercorsa tra lo studio preparatorio e la realizzazione ad affresco sia stata magari dovuta a volontà di aggiornamento, nei particolari, su realizzazioni pordenoniane, ma pure può aver avuto come motivazione di fondo una proposta, un suggerimento, per un programma iconografico più organico e preciso.

Tuttavia attorno a queste scene sta un motivo a grottesche, non certo nuovo in assoluto (33), ma pur sempre indicativo di un gusto promosso nel Veneto, e di riflesso in Friuli, da quegli stessi Grimani che per il loro orientamento culturale antiquariale e romanista osarono sfidare le stesse scelte formali della Serenissima e aprirono le porte di Venezia al manierismo romano (34). Certo con queste decorazioni « all'antica » l'Amalteo, sempre sulla scorta di modelli pordenoniani già aggiornati ma pure, forse, per le nuove suggestioni che Giovanni da Udine aveva portato da Roma nel 1533 (35), dà la sua prima prova organica riguardo a questo

4. - Pomponio Amalteo: « Finta modanatura architettonica ». S. Vito al Tagliamento, Chiesa dei Battuti. *(Foto A. Bertani)*

genere. Comunque, anche se la finta membratura architettonica che divide in orizzontale le pareti appare caratterizzata da metope decorate da panoplie (*fig. 4*) e altri motivi all'antica (che qui sembrano assumere un certo significato di « vanitas vanitatum »), le decorazioni a grottesche mostrano con le loro citazioni naturalistiche (una civetta, uno scoiattolo, un picchio, un fagiano, una volpe), « un gusto settentrionale » e « anticlassico » che si sforza di rimanere entro un genere figurativo « classico ».

E arriviamo così all'analisi delle scene raffigurate negli ovali dei pennacchi della cupola: *Fuga di Lot da Gomorra, Il profeta Abacuc soccorre Daniele, Il sacrificio di Isacco, Melchisedek benedice il pane e il vino* (*fig. 5*).

Il primo episodio vede dunque protagonista Lot (*Genesi,* 19, 1 ss.; *Sapienza,* 10) ed è interessante riportare l'interpretazione che del brano biblico dà la *Seconda Lettera di S. Pietro:*

« ...se condannò alla distruzione e ridusse in cenere le città di Sodoma e Gomorra, perché fossero di esempio a tutti gli empi futuri; e se liberò il giusto Lot, rattristato dalla condotta di quegli uomini senza freno nella loro dissolutezza, — poiché quest'uomo, pur abitando in mezzo a loro, si manteneva giusto di fronte a tutto quello che vedeva ed ascoltava, nonostante che tormentassero ogni giorno la sua anima retta con opere nefande, — il Signore sa liberare dalla prova gli uomini pii (...) » (II, 6-9).

È ovvio che il riferimento era, nel 1535, d'attualità.

Il secondo episodio ha come protagonista Daniele e viene ripreso dalle *Aggiunte apocrife a Daniele* (vv. 23-42) in cui si introduce la figura di Abacuc che guidato dall'angelo porta soccorso al prigioniero: ancora un intervento divino a favore di un giusto.

Riguardo al *Sacrificio di Isacco* (*Genesi,* 22, 1 ss.) bisogna ricordare che S. Paolo, nell'interpretazione del passo testamentario pone l'accento sulla fede del patriarca: « Convincetevi dunque: i veri figli di Abramo son quelli che hanno la fede » (*Galati,* III, 7). Raffigurazione e possibile interpretazione paolina che potrebbero risultare ambigue se viste nell'ambito del dibattito religioso dei primi decenni del Cinquecento e se ci si ricorda l'interpretazione degli scritti di S. Paolo data da Lutero. Ma qui, nel-

l'affresco, la figura di Abramo appare inserita in un contesto di meno incerta ortodossia.

Infatti il quarto episodio dipinto dall'Amalteo sul pennacchio vede *Melchidesek che benedice il pane e il vino* prima di ricevere la decima da Abramo (*Genesi,* 14, 18). Tradizionalmente Melchisedek è figura del Figlio di Dio, di Cristo, e Sommo Sacerdote per eccellenza (S. Paolo, *Ebrei,*

5. - Pomponio Amalteo: « Melchisedek benedice il pane e il vino ». S. Vito al Tagliamento, Chiesa dei Battuti. *(Foto A. Bertani)*

6. - Pomponio Amalteo: « Affreschi della cupola ». S. Vito al Tagliamento, Chiesa dei Battuti. *(Foto A. Bertani)*

VII, 1 ss.). Nella citazione di questo fatto biblico, dunque, si potrebbe scorgere un tentativo di giustificazione del potere spirituale e temporale della Chiesa e dei suoi ministri.

Così, se nei primi tre episodi (riguardanti Lot, Daniele, Abramo-Isacco) si esalta la forza della fede che salva il giusto, nel quarto Melchisedek-Cristo prefigura sia l'istituzione del rito eucaristico, sia un ordinamento istituzionale e una liturgia non creata dagli uomini ma voluta da Dio: facilmente, allora, si può intuire come questa esposizione per

immagini potesse apparire in quegli anni una risposta ad insinuazioni « eretiche », sia religiose che politiche.

Le raffigurazioni della cupola *(fig. 6)* poi danno, ancora più che di solito, « copertura » dottrinale alle scene e ai concetti sottostanti. Vi compare l'Eterno Padre sostenuto dal pordenoniano nugolo di angeli, Cristo con la Vergine ormai assunta al Cielo, e la folta schiera dei Profeti, delle Sibille, degli Evangelisti, dei Padri della Chiesa *(fig. 7):* tutti sembrano impegnati o a meditare sulle scritture sacre o ad ostentare ed additare i propri scritti.

Comunque, per quanto riguarda la nostra analisi, degne di nota sono soprattutto le due coppie di Padri della Chiesa: in una è riconoscibile S. Agostino che medita su più testi, e nell'altra S. Gregorio Magno. Le altre due figure rappresentano quasi certamente S. Ambrogio e S. Girolamo.

7. - Pomponio Amalteo: « Affreschi della cupola: S. Agostino e S. Gregorio Magno tra Sibille e Profeti ». S. Vito al Tagliamento, Chiesa dei Battuti. *(Foto A. Bertani)*

8. - Pomponio Amalteo: « S. Pietro ». S. Vito al Tagliamento, Chiesa dei Battuti, parete di fondo del presbiterio. *(Foto A. Bertani)*

È da ricordare, infatti, che passi di questi quattro Padri della Chiesa figuravano fin dal XV secolo nella specifica letteratura mariana che esaltava la maternità verginale e senza concupiscenza della Madre di Dio: non a caso sempre questi Santi comparivano in una tela del Pordenone (*Immacolata concezione,* Napoli, Museo di Capodimonte) che originariamente faceva parte del preciso programma iconografico dei dipinti di Cortemaggiore (1529-1530). E del resto anche il ciclo di affreschi del Pordenone a Piacenza (1530-1532) aderiva a un programma iconografico molto preciso centrato sulla Madonna e sugli scritti di S. Agostino (36). Non c'è da stupirsi, quindi, dell'aggiornamento da parte dell'Amalteo a S. Vito su questi ultimi cicli di affreschi del Pordenone (Cortemaggiore, Piacenza), come dimostra appunto l'impostazione delle figure dei Profeti, delle Sibille e dei Padri della Chiesa: oltre a un riferimento formale in essi il pittore sanvitese, o altri per lui, trovava suggerimenti concettuali.

Nella volta della chiesa dei Battuti, dicevamo, la Vergine appare già assunta al cielo alla sinistra di Cristo. Ma in basso, sulla parete di fondo del presbiterio, gli Apostoli, in due gruppi di sei, a destra innalzano preghiere liturgiche a Maria, mentre a sinistra, ancora sorpresi, riguardano nel sepolcro vuoto. Ora, proprio qui a sinistra, vi è un saldo e ben vivo S. Pietro (*fig. 8*) che, volgendo lo sguardo severo e tremendo verso i riguardanti (i fedeli, gli uomini di poca fede, forse anche gli « eretici »), con un gesto deciso e categorico indica una scritta che corre sulla finta modanatura architettonica: « DEIPARAE VIRGINIS COLLEGIO IUBENTE PIC-

TURA HAEC RUBERTO CORONA RECTORE PRINCIPIUM HABUIT. MDXXXV ». Accompagnata da quel gesto autorevole la scritta appare quasi un monito che, oltre alla data di inizio della decorazione e ad una precisa volontà da parte del Collegio della scuola dei Battuti, che pure dovette controllare e approvare il piano iconografico, fa preciso richiamo alle verità di fede messe in dubbio ancora una volta da nuovi « eretici ».

A rinforzare poi l'autorità del discorso per immagini stanno, ai lati dell'arco che immette al coro, due grandi figure. A sinistra David *(fig. 9)*, vestito all'orientale, srotola un cartiglio in cui è riportato un verso minaccioso dei *Salmi* (I, 2): « *Servite domino in timore, exultate ei cum tremo-*

9. - Pomponio Amalteo: « David ». S. Vito al Tagliamento, Chiesa dei Battuti, parete dell'arco trionfale. *(Foto A. Bertani)*

10. - Pomponio Amalteo: « S. Paolo ». S. Vito al Tagliamento, Chiesa dei Battuti, parete dell'arco trionfale. *(Foto A. Bertani)*

re. / Apprendite disciplinam, nequando irascatur dominus / pereatis de via iusta ». In questa citazione ad affresco, però, risultano espunti i versi precedenti che incitavano i re e gli arbitri della terra a rinsavire. Per opportunità, in terra patriarcale, forse si è preferito porre l'accento sul timore, sul tremore e sulla disciplina.

Dall'altro lato dell'arco sta ben evidente la figura di S. Paolo in atteggiamento di meditazione *(fig. 10)*. Bisogna ancora una volta far notare che S. Paolo è pur sempre una figura di problematica interpretazione relativamente a quei decenni (37). Infatti può essere simbolo di meditazione sui temi della fede (il peccato, l'unione mistica con Cristo nel battesimo e nell'eucarestia, la giustificazione per fede), ma può anche apparire come fondatore della Chisea e del suo sistema dottrinale: già da molto tempo, con questo significato simbolico, egli compariva nell'iconografia religiosa in compagnia di S. Pietro entro immagini con la Vergine in trono. Qui, in questi affreschi, è certamente in relazione concettuale sia con la figura di S. Pietro, che sul fondo indica l'iscrizione esaltante la verginità di Maria, sia con la figura di David, che mostra versi minacciosi. È quindi evidente che, in un contesto in cui si celebrano delle verità di fede, l'immagine di un S. Paolo pensoso può assumere tutt'al più il significato della necessità di un approfondimento autentico e personale dei dati religiosi. Comunque, le figure di David e di S. Paolo, anche per la loro posizione, veramente assumono la funzione di chiavi di lettura dell'intero ciclo dipinto, se non altro perché fanno riferimento rispettivamente alla tradizione del Vecchio e del Nuovo Testamento.

Dunque, volendo concludere, si può affermare che ben difficilmente tale ciclo di affreschi abbia « rappresentato » in qualche modo programmi « eretici ». Al contrario, ribadendo in ogni modo e in ogni occasione le verità di fede riguardanti Maria Madre di Dio, sia pure vista in funzione cristologica, si è tenuto conto in chiave polemica di qualsiasi obiezione possibile al riguardo.

Piuttosto il problema per i fedeli del tempo, anche per quelli legati a Roma, era più in generale quello della riforma della Chiesa. E al cardinale Marino Grimani, sempre di fatto patriarca di Aquileia, giungevano al proposito, come abbiamo detto, pressanti inviti perché intervenisse nelle regioni di sua competenza, tanto che fu costretto a pubblicare nuove Costituzioni per la riforma del clero (38). Quindi se, come riporta il Vasari (39), il cardinale Grimani creò nobile del luogo il pittore Pomponio Amalteo per il merito di questi affreschi, significa certo che egli stesso ne approvava la realizzazione, sia riguardo alla forma che riguardo al contenuto.

Rimane alla fine l'interrogativo riguardante l'autore, o gli autori, del programma retorico e iconografico poi realizzato dal pittore sanvitese. Interrogativo destinato molto probabilmente a restare senza risposta. Ma giova ricordare che gli artisti in quei tempi raramente erano lasciati liberi nelle loro realizzazioni, soprattutto in provincia, e che invece di solito dovevano seguire progetti iconografici già impostati da altri (40): e per l'Amalteo, bisogna riconoscerlo, tale programma era ben al di sopra delle sue forze e della sua autonomia intellettuale, anche committenza permettendo. Forse suggerimenti gli furono offerti dagli allievi del Delminio che,

non ancora « luterano », aveva fondato tra il 1517 e il 1519 un'Accademia di belle lettere a S. Vito (41). O forse lo soccorse qualche membro della famiglia, che vantava illustri letterati in contatto con i più celebri circoli umanistici veneti: Paolo Amalteo, nel contratto nuziale steso nel 1534 nella sua abitazione tra il pittore Pomponio e Graziosa figlia di Giovanni Antonio da Pordenone, era chiamato pur sempre « ludi grammaticarum magister » (42).

ANGELO BERTANI

NOTE

(1) Per le notizie riguardanti l'Ospedale dei Battuti si veda G. TASCA, *Storia dell'Ospedale di S. Maria dei Battuti di S. Vito al Tagliamento,* in « San Vît al Tilimint », S. Vito 1973; ma anche R. ZOTTI, *S. Vito nella storia del Friuli,* Portogruaro 1929, pp. 62-63 e pp. 144-149; P. DE ROCCO, *S. Vito. Annotazioni di storia urbana,* S. Vito 1974, p. 18 e fig. 3.

(2) S. Vito infatti ricadeva dal 1445 di nuovo nella piena giurisdizione feudale del patriarca d'Aquileia assieme alla città di Aquileia stessa e al castello di S. Daniele. Sugli altri luoghi del Friuli, invece, il patriarca manteneva solo il potere spirituale, avendo perso quello temporale dal 1420 con l'occupazione di quei territori da parte della Serenissima. Si veda a questo proposito P. PASCHINI, *Storia del Friuli,* Udine 1975, 3ª ed., in particolare pp. 754-756; R. ZOTTI, *op. cit.,* 1929, p. 57; infine P. DE ROCCO, *op. cit.,* 1974, pp. 18-21, offre una chiara sintesi riguardante gli interventi urbanistici e architettonici nella S. Vito quattrocentesca.

(3) Per ciò che si riferisce ai problemi intercorsi per il possesso di S. Vito tra il patriarca, la comunità e la Serenissima si veda P. PASCHINI, *Il cardinale Marino Grimani nella diocesi di Concordia,* in « Memorie storiche forogiuliesi », XXXVII (1941), pp. 71-88 e in particolare pp. 71-77. Pure sugli interventi urbanistici e architettonici in S. Vito favoriti dal patriarca si veda G. CESARINO, *Dell'origine del Castello di S. Vito. Dialogo,* in « Nuova raccolta di opuscoli scientifici e filologici », XXI, Venezia 1771, pp. 35-39; A. ALTAN, *Memorie storiche della Terra di S. Vito al Tagliamento,* Venezia 1832, pp. 28-32; P. DE ROCCO, *op. cit.,* 1974, pp. 22-24.

(4) Cfr. G. MARCUZZI, *Sinodi aquileiesi,* Udine 1910, p. 390 ss. Il brano citato è riportato in P. PASCHINI, *Eresia e riforma cattolica al confine orientale d'Italia,* Roma 1951, p. 23: e questo saggio, integrabile con lo studio di A. DEL COL, *La storia religiosa del Friuli nel Cinquecento. Orientamenti e fonti,* in « Metodi e ricerche », I, n. 1, 1982, pp. 69-87 e II, n. 2, 1983, pp. 39-56, offre una valida panoramica sul problema della diffusione dell'« eresia » in Friuli.

(5) Cfr. P. PASCHINI, *op. cit.,* 1951, p. 33 e pp. 99-102.

(6) Cfr. P. PASCHINI, *op. cit.,* 1941, pp. 71-76.

(7) Cfr. P. PASCHINI, *op. cit.,* 1941; ID., *Il cardinale Marino Grimani ed i prelati della sua famiglia,* in « Lateranum », 26, Roma 1960; e riguardo alla più generale politica della famiglia Grimani e dei suoi amici si veda il saggio di M. TAFURI, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura,* Torino 1985, in particolare pp. 3-23.

(8) Anche per la politica culturale dei Grimani si veda P. PASCHINI, *Il mecenatismo artistico del cardinale Marino Grimani,* in « Miscellanea in onore di Roberto Cessi », II, Roma 1958; ID., *Il mecenatismo artistico del patriarca Giovanni Grimani,* in « Studi in onore di Aristide Calderini e Roberto Paribeni », Milano-Varese 1956; e ancora M. TAFURI, *op. cit.,* 1985, p. 12 e *passim.*

(9) Gli affreschi furono iniziati nel 1535 come attesta la scritta dipinta sulla parete di fondo del coro: « *Pictura haec ... principium habuit. MDXXXV* ». A conferma vi è il regesto (17 marzo 1535), citato anche da P. GOI, *Documenti,* in « Amalteo », Catalogo della mostra, Pordenone 1980, p. 149, in cui si fa menzione dell'accordo intercorso tra la Scuola di S. Maria dei Battuti e il pittore P. Amalteo riguardante le pitture e il loro prezzo. Nello stesso contributo P. GOI, offre altri due regesti (pp. 152-153) riguardanti gli affreschi considerati: nel primo (1544) si riporta che il consiglio della Scuola dei Battuti condona un debito all'Amalteo proprio in considerazione del valore degli affreschi eseguiti; nel secondo (7 marzo 1545) si cita un accordo con la predetta Scuola in base al quale si assegnano 29 ducati al nostro pittore per la pittura del corpo della chiesa (a finti marmi e altre decorazioni). Comunque, molto probabilmente, le pareti e la volta del coro furono dipinte dall'Amalteo nel corso di due o tre anni. Infatti tale era il tempo medio necessario per un'opera simile ed inoltre bisogna considerare che già nel gennaio del 1536 il pittore si impegnò ad altre imprese future: 1536, la pittura in tre anni della cuba della chiesa di S. Croce a Casarsa; 1538, la pittura in quattro anni della chiesa di S. Maria delle Grazie a Prodolone (cfr. P. GOI, *cit.,* 1980, pp. 149-150).

(10) G. B. CAVALCASELLE, *La pittura friulana del Rinascimento,* a cura di G. Bergamini, Vicenza 1973, pp. 109-110. Per il riferimento si confronti F. DI MANIAGO, *Storia delle Belle Arti friulane,* Venezia 1819, pp. 67-68 e pp. 159-161.

(11) Su questi rapporti e problemi si rinvia ai maggiori e piú completi studi sull'argomento: C. E. COHEN, *I disegni di Pomponio Amalteo,* Pordenone 1975, in particolare pp. 43-72; I. FURLAN, *Pomponio Amalteo disegnatore,* in « Il Noncello », 41, 1975, pp. 3-40 e in particolare pp. 12-20; P. GOI - F. METZ, *Amalteiana,* in « Il Noncello », n. 45 (1977), n. 48 (1979), n. 50 (1980), n. 51 (1980); L. MENEGAZZI, C. FURLAN, C. E. COHEN, P. GOI, *Amalteo,* Catalogo della mostra, Pordenone 1980, con particolare attenzione per il saggio, ivi contenuto, della FURLAN, « Il Pordenone e l'Amalteo ». Alcune osservazioni, pur limitate ad alcune opere, sono contenute anche in un mio scritto: A. BERTANI, *Sulle forme e i modelli dell'Amalteo a S .Vito,* in « Quaderni della F.A.C.E. », n. 68, 1986, pp. 41-46.

(12) Anche per questi piú generali problemi si vedano i saggi di P. PASCHINI, *op. cit.,* 1951, e di A. DEL COL, *cit.,* 1982 e 1983.

(13) Cfr. *Vangeli apocrifi,* a cura di A. DI NOLA, Roma 1979, p. 31.

(14) *Ibidem,* pp. 63-64.

(15) *Ibidem,* p. 35.

(16) *Ibidem,* p. 37.

(17) *Ibidem,* p. 68.

(18) *Ibidem,* p. 38.

(19) *Ibidem,* p. 68.

(20) *Ibidem,* p. 72.

(21) *Ibidem,* p. 40.

(22) *Ibidem,* p. 79.

(23) *Ibidem,* p. 81.

(24) *Ibidem,* p. 82.

(25) *Ibidem,* p. 82.

(26) *Ibidem,* p. 83.

(27) *Ibidem,* p. 84.

(28) Cfr. G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV, XV et XVI siècle,* Paris 1916.

(29) Cfr. l'introduzione di A. DI NOLA a *Vangeli apocrifi,* cit., 1979, p. 8.

(30) *Ibidem,* p. 11.

(31) Sul rapporto che ci fu tra i Vangeli apocrifi e la « problematica » figura di Maria (e la sua iconografia) si vedano nella stessa introduzione di A. DI NOLA, *cit.,* 1979, le pagine 9-14.

(32) Cfr. ancora C. E. COHEN, *op. cit.,* pp. 59-64 e I. FURLAN, *cit.,* 1975, pp. 12-14; poi C. FURLAN, *La grafica dell'Amalteo,* in « Arte Veneta », XXX (1976), p. 246; W. R. REARICK, *Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo,* Catalogo della mostra, Firenze 1976, p. 138; C. FURLAN, *Il Pordenone e l'Amalteo*, cit., 1980, pp. 47-51.

(33) Per gli studi complessivi sull'argomento si rinvia al saggio di C. ACIDINI LUCHINAT, *La grottesca,* in « Storia dell'arte italiana », vol. XI, Einaudi 1982, pp. 159-200 e ai fondamentali riferimenti bibliografici ivi segnalati. Per la grottesca nella pittura dell'Amalteo si veda C. FURLAN, *Temi profani nell'Amalteo,* Catalogo della mostra, Udine 1980, pp. 51-62.

(34) Cfr. R. PALLUCCHINI, *Per la storia del Manierismo a Venezia,* in « Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia, 1540-1590 », Catalogo della mostra, Milano 1981, pp. 11-68; ma anche il saggio di M. TAFURI, *op. cit.,* 1985, in cui piú ampio riferimento si fa alla famiglia Grimani. Inoltre utili risultano pur sempre: P. PASCHINI, *cit.,* 1958; ID., *cit.,* 1956.

(35) Cfr. C. FURLAN, *Temi profani...,* cit., 1980, p. 51. Si noti poi che lo stesso Giovanni da Udine negli anni 1537-39 e negli anni seguenti lavorò alle decorazioni di « doi chamaretti » e di una stanza nel palazzo Grimani a Venezia: cfr. P. PASCHINI, *cit.,* 1956, p. 852 in cui sono riportate notizie tratte dagli scritti di F. DI MANIAGO, *op. cit.,* II ed. Udine 1823, p. 367, e di V. JOPPI, *Contributo terzo alla storia dell'arte del Friuli,* Venezia 1892, p. 12.

(36) Cfr. M. CALÌ, *Patroni, committenti, amici del Pordenone fra religione e storia,* in « Il Pordenone », Atti del Convegno internazionale di studio, Pordenone 1985, pp. 93-101, in particolare p. 97 e p. 99; M. LEVI D'ANCONA, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Age and Early Renaissance,* New York 1957, p. 70 n. 163; J. BISCONTIN, *Il fregio del Pordenone in Santa Maria di Campagna a Piacenza,* in « Prospettiva », 20, 1980.

(37) Cfr. A. DEL COL, *Fermenti di novità religiose in alcuni cicli pittorici del Pordenone e dell'Amalteo,* in « Società e Cultura del Cinquecento nel Friuli Occidentale. Studi », Pordenone 1984, pp. 229-232

(38) Cfr. P. PASCHINI, *cit.,* 1951, pp. 12, 23, 105; ID., *op. cit.,* 3ª ed., 1975, p. 807; M. TAFURI, *op. cit.,* 1985, pp. 101-102.

(39) « Nel castello di S. Vito sua patria, lontano da Udine venti miglia, dipinse a fresco nella chiesa di S Maria la capella di detta Madonna, con tanto bella maniera e sodisfazione d'ognuno, che ha meritato dal reverendissimo cardinale Marino Grimani, patriarca d'Aquileia e signor di S. Vito, esser fatto de' nobili di quel luogo » (G. VASARI, *Vite,* a cura di Licia e Carlo Ragghianti, vol. III, Milano 1976, p. 199. Riguardo all'apprezzamento in loco della « dottrina » e della « bella maniera » rivelata da questi affreschi, valgano per tutti i riferimenti piú probanti: G. CESARINO, *op. cit.,* 1771, pp. 50-51; F. DI MANIAGO, *op. cit.,* 1819, pp. 67-68; F. ALTAN, *Memorie intorno alla Vita ed all'Opera dell'insigne Pittore Pomponio Amalteo,* in « Raccolta di opuscoli scientifici e filologici », XLVIII, Venezia 1753.

(40) Anche il ciclo di affreschi di Cremona fu affidato al Pordenone con un contratto che indicava minuziosamente l'iconografia desiderata. Cfr. M CALÌ, *cit.,* 1985, p. 97.

(41) Cfr. G. CESARINO, *op. cit.,* 1771, p. 66; G. LIRUTI, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli,* vol. III, Udine 1780, pp. 77-78; F. ALTAN, *Memorie intorno alla vita ed alle opere di Giulio Camillo Delminio,* in « Nuova raccolta di opuscoli scientifici e filologici », Venezia 1755, I, p. 243; A. BENEDETTI, *Storia di Pordenone,* Pordenone 1964, pp. 222, 224, 248.

(42) Sulla famiglia degli Amalteo si veda A BENEDETTI, *op. cit.,* 1964, pp. 208-212 e in particolare su Paolo Amalteo « junior », p. 212.